



Double jeu

Théâtre / Cinéma

6 | 2009

Action et contemplation

« Des ténèbres à la lumière »

Neutralisation de l'action et présence contemplative dans *La Ligne rouge* de Terrence Malick

Pascal Couté



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/1359>

DOI : 10.4000/doublejeu.1359

ISSN : 2610-072X

Éditeur

Presses universitaires de Caen

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2009

Pagination : 13-18

ISBN : 978-2-84133-341-7

ISSN : 1762-0597

Référence électronique

Pascal Couté, « « Des ténèbres à la lumière » », *Double jeu* [En ligne], 6 | 2009, mis en ligne le 05 juillet 2018, consulté le 03 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/1359> ; DOI : 10.4000/doublejeu.1359



Double Jeu est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

« DES TÉNÈBRES À LA LUMIÈRE »

NEUTRALISATION DE L'ACTION ET PRÉSENCE CONTEMPLATIVE DANS *LA LIGNE ROUGE* DE TERRENCE MALICK

Situé pendant la guerre du Pacifique, *La Ligne rouge* de Terrence Malick (*The Thin Red Line*, 1998) suit les traces d'un groupe de soldats américains, la compagnie C, dans l'attaque de l'île de Guadalcanal. Combats, conflits entre officiers, vie ordinaire des soldats traversent le film. Celui-ci appartient à un genre, le film de guerre, traditionnellement marqué par l'omniprésence de l'action. L'étrangeté du film de Malick tient en ce que l'action, sans être absente, occupe une place limitée (les premiers combats adviennent au bout d'une heure pour un film d'une durée totale d'environ trois heures), et laisse place à de longs moments quasi méditatifs. La vision de la nature, récurrente chez Malick, occupe une place centrale et tend à réduire fortement les moments d'action pure. De là, un film où action et contemplation ne cessent de se mêler dans un subtil entrelacs. Encore faudrait-il déceler le sens de la contemplation dans *La Ligne rouge*, sa place et son rapport avec l'action. Dans ce film la relation entre ces deux termes a pour enjeu le rapport de l'homme au monde, qui va de l'instrumentalisation au simple accueil, de la violence destructrice à la célébration de la présence au monde.

Au bout d'une demi-heure environ, les soldats de la compagnie C débarquent sur l'île de Guadalcanal, avec pour objectif central la prise d'une colline tenue par les Japonais qui constitue un verrou majeur pour l'occupation de l'île. Le spectateur s'attend donc à une série de péripéties culminant dans la prise de la colline. Or celle-ci ne se produit que tardivement (au bout d'une heure de film), et, dans tout ce qui la précède, l'action est systématiquement désamorcée. Soit elle ne se produit pas : ainsi, avant le débarquement, les soldats, et le spectateur, s'attendent à une forte résistance des Japonais sur les plages, ce qui laisse augurer de violents combats. Mais il n'en est rien car aucun soldat japonais n'occupe la plage. Soit l'action est constamment retardée : soldats qui avancent difficilement à

travers l'île, cheminement parmi les hautes herbes, conflit entre officiers qui repoussent le moment de l'affrontement. Soit plus profondément les plans liés à l'action : avancée des soldats, progression lente en direction de la colline ponctuée de brefs combats, soldats tués pendant une mission de reconnaissance, sont entremêlés avec des plans de la nature : hautes herbes battues par le vent ou balayées par le soleil, arbres filmés en contre-plongée, oiseaux multicolores, cours d'eau avec fondu sur les montagnes, paysage de l'île, plans sur le ciel. Toutes ces images de la nature sont perpétuellement entrelacées avec celles des opérations militaires. Pourquoi ces plans de nature ? Pourquoi leur entrelacs avec les plans d'action ? Il s'agit sans doute de désamorcer l'action, car celle-ci est sans cesse défaite puis reprise. Mais c'est aussi qu'au cœur de l'action quelque chose vient se loger, à savoir un rapport au monde qui n'est plus une préhension de celui-ci. Alors qu'on est en pleine bataille, l'homme semble n'avoir plus prise sur la nature. C'est même le contraire qui se produit car tout se passe comme si la nature s'insinuait dans l'avancée de l'action humaine pour la mettre en question, l'amortir, la rendre vaporeuse et flottante. Quant aux soldats, jusqu'au moment de la prise de la colline, ils sont à la fois engagés dans l'action et en même temps pas encore véritablement au cœur de celle-ci. État d'attente, de latence, ponctué de micro-événements (un soldat malade, un autre qui meure, un bref combat), qui constitue comme un entre-deux entre l'action et la non-action. Plus qu'une situation qui précède l'action, il s'agit davantage d'un en deçà de celle-ci : une infra-action.

En deçà de l'action pour les soldats, prédominance de la nature qui ne cesse de la défaire, qu'est-ce qui est en jeu ici ? Ce que nous montre Malick, ce ne sont plus des hommes face au monde, à distance de celui-ci, séparés de ce qui les entoure, mais une situation où l'homme et le monde entrent en communion, dans une étrange fusion. Certes ce ne sont pas les soldats qui entrent en communion avec le monde car dans l'infra-action ils ne sont qu'au seuil de cet état. C'est la caméra qui défait la position d'un sujet regardant un objet, le surplombant et l'appréhendant. La caméra de Malick perd sa fonction de monstration, elle perd le regard, c'est-à-dire précisément ce par quoi s'instaure une distance entre le regardant et le regardé, de telle sorte qu'homme et monde ne font plus qu'un. Caméra contemplative, par la grâce de laquelle la nature n'est plus une réalité instrumentalisée, même par une guerre, mais un lieu d'accueil pour l'homme qui absorbe ce dernier en son sein. Ce n'est sans doute pas un hasard si Malick a choisi une guerre pour réaliser un film contemplatif. En effet dans une bataille, la nature, et même l'ensemble du monde sont réduits à un ensemble de positions que les hommes cherchent à utiliser et à contrôler (là un talus, ici une colline, à côté un chemin). Malick veut montrer qu'au sein d'une situation où l'homme exerce le plus son pouvoir

sur le monde, il peut être détrôné. Le renversement qu'opère *La Ligne rouge* consiste en ce que là où l'homme ne vise qu'à dominer le monde, celui-ci ne cesse de l'absorber.

Cependant, avec la prise de la colline l'action reprend ses droits : montage nerveux, focalisation sur les soldats, coups de feu et explosion, corps bondissants ou fauchés par la mort. Ici la caméra suit au plus près l'action guerrière. Ce n'est pas pour autant la dissolution de la contemplation dans l'action. La suite du film montre les soldats retomber dans l'infra-action (ce qui prouve au passage qu'il importe peu que la situation précède ou suive l'action) car ce qui intéresse Malick ce sont les soldats en-deçà des combats. Errant dans les ruines du bunker japonais détruit, épuisés par le combat et en attente du prochain, les hommes n'ont pas plus prise sur le monde qu'avant d'agir. L'attaque d'un campement japonais relance l'opération militaire mais débouche sur la même dérégulation qu'après la prise de la colline. Les deux grandes scènes de combat (la prise de la colline, l'attaque du campement japonais) ont la même fonction : remettre l'action au premier plan pour mieux la défaire. Sans l'agir, la contemplation ne saurait se mettre en place ; en effet c'est parce que dans les combats l'action humaine domine que, par un effet de contraste, la contemplation peut apparaître. Du cœur de l'action sous sa forme la plus violente peut surgir et s'installer un rapport au monde non instrumentalisant, une union de l'homme et du monde où l'un se perd dans l'autre, union qui n'est rien d'autre que la vérité de la contemplation.

Il y a plus : le film s'ouvre sur l'image d'un crocodile qui plonge dans un marais, soit un dangereux prédateur et une réalité naturelle. Vient ensuite, en contre-plongée, un plan d'arbres traversés par le soleil, tandis qu'on entend en voix *off*, celui qui se révélera être le soldat Witt (Jim Caviezel). Celui-ci évoque, dans son monologue intérieur, l'existence de deux forces vitales dans la nature, l'une de destruction, l'autre de vie : « Quelle est cette guerre au cœur de la nature ? Pourquoi la nature rivalise-t-elle avec elle-même ? Pourquoi la terre affronte-t-elle la mer ? La nature renferme-t-elle une force vengeresse ? Non pas une force mais deux ? ». De ce point de vue, les combats violents qui se déroulent plus tard dans le film seraient l'expression d'une des tendances du monde dialectiquement unie à la tendance contraire. En ce sens le monde est un et la contemplation est l'union avec lui. Mais alors la violence n'est qu'une des forces du monde et l'action un simple mode de la contemplation. Même dans les combats, les hommes seraient encore au sein du monde, dans l'expression de sa force de mort et de destruction. Il y a un profond monisme chez Malick qui conçoit la destruction et la vie comme deux forces qui s'affrontent au sein d'un même monde uni. Il ne s'agit pas pour autant de rabattre l'action sur la puissance de destruction et la contemplation sur celle de vie. La

contemplation est ce moment où l'homme, perdant le regard, peut entrer dans une union fusionnelle avec le monde. L'action surtout si elle est violente, ce qui est le cas dans une guerre, est bien l'expression du monde dans la figure de la destruction, la jouissance des plaisirs simples de la vie se rapportant elle à la force de vie. Puissance de mort et puissance de vie s'affrontent dans l'unité d'une seule et même réalité. Si bien que l'action appartient au monde, tandis que la contemplation est cet état de communion avec le monde où, en deçà de tout sujet et de tout objet, peuvent se découvrir les puissances antagonistes qui traversent la réalité. Il n'y a pas pour autant transcendance de la contemplation par rapport à l'action. La contemplation n'est pas un au-delà de l'action qui la dépasserait, bien au contraire elle se situe dans un en deçà de l'action où la nature peut s'offrir dans sa présence et l'homme se donner à elle. Les soldats dans l'infraction ne sont pas dans la contemplation mais plutôt dans un entre-deux qui n'est ni tout à fait l'agir ni encore le non-agir.

L'exception serait le soldat Witt, sorte de fil rouge contemplatif qui traverse le film. En effet dans la toute première partie, qui dure une dizaine de minutes, Witt et un de ses compagnons d'armes sont déserteurs et vivent dans un village mélanésien. Ils jouent avec les enfants, nagent avec eux, échangent quelques mots avec les indigènes. Malick nous montre les Mélanésiens au travail, ou encore défilant en chantant et dansant, en y entremêlant des plans d'arbres en contre-plongée à travers lesquels perce le soleil. La musique mêle des extraits du *Requiem* de Fauré avec des chants mélanésiens, sans rupture brusque, dans un lent fondu sonore. La voix *off* de Witt, en monologue intérieur, accompagne ces différents plans, évoquant les forces antagonistes de la nature et l'immortalité qu'il n'a pas trouvée. Cette première partie évoque une relation immédiate à la nature et se situe ainsi du côté de la contemplation. Celle-ci ne concerne pas réellement les Mélanésiens qui sont dans leur milieu naturel. En revanche le soldat Witt lui, est arraché à son milieu propre, à savoir la guerre puisqu'il est soldat. Déserteur, il évolue dans un environnement où tout est calme et sérénité. Ses actions (nager, pagayer dans un canot, jouer avec les enfants) ne dominent pas le monde, ne cherchent pas à le maîtriser mais davantage à se fondre en lui dans une sorte d'unité originelle. Le film s'ouvre ainsi sur un primat de la contemplation sur l'action, quasi absente de cette première partie. Le soldat Witt est celui qui sait voir le monde, vision en-deçà de toute action, entrelacée avec une nature accueillante. De cette vision il a recueilli un rapport au monde qui n'est pas celui d'un soldat ordinaire. En témoigne le dialogue avec le sergent Welsh (Sean Penn) alors que Witt s'est fait rattraper par l'armée. Pour Welsh, il n'y a qu'un monde où ne règnent que la mort et la destruction. Witt lui répond qu'il a vu un autre monde. De cet échange on ne saurait en conclure qu'il y a deux mondes,

ce qui serait en contradiction avec le monisme évoqué plus haut. Il s'agit en fait des deux forces antagonistes au sein de la nature évoquées par la voix *off* de Witt au début du film. Pour autant Witt ne se contente pas d'opposer un monde de beauté à celui de la mort que perçoit Welsh. Witt affirme la position d'un monde traversé à la fois par la beauté et par la destruction, monde qui enveloppe l'homme dès lors que celui-ci abandonne sa position de surplomb.

Ce qu'a perçu Witt, et que ne peut voir Welsh, c'est justement la vision détachée du regard, c'est-à-dire la relation contemplative au monde. Dans cette relation la mort trouve sa place, en particulier celle de Witt dans la dernière partie du film. Détournant l'attention d'un groupe de soldats japonais pour sauver les hommes de sa compagnie, Witt se retrouve cerné par l'ennemi, sans aucune issue possible. Dans un plan très bref, Malick montre Witt lever son fusil et se faire abattre par les Japonais, plan raccordé *cut* à des plans de Witt nageant avec les enfants mélanésien. Ces derniers plans peuvent être envisagés comme des flash-back très rapides qui renvoient au début du film. Précisément dans cette première partie Witt se demande s'il pourra trouver dans la mort la même sérénité que sa mère. Le raccord du plan de la mort soudaine de Witt aux plans de ce dernier en train de nager semble indiquer qu'il a trouvé la sérénité qu'il recherchait. La mort est aussi une forme de la fusion avec le monde et en ce sens une modalité de la contemplation. La voix *off* de Witt (alors qu'il est mort) réapparaît sur des images du navire qui ramène les soldats. Cette voix n'a pas de source localisée puisque Witt est mort et que rien n'indique qu'il parlerait d'un au-delà du monde. L'immortalité que cherche Witt ne se trouve pas dans une survivance de l'âme après la mort, mais dans une présence au monde qui enveloppe la mort. Ce qui est immortel ce n'est pas l'âme individuelle, c'est le monde lui-même. Par là, la voix *off* de Witt ne provient pas d'un ailleurs du monde : c'est la voix même du monde incarnée dans celle du soldat. L'image montre le bouillonnement de la mer traversée par le bateau, et, dans ce trouble, c'est l'union de l'homme et de la nature qui est célébrée, tandis que la voix *off* dépeint tous les hommes comme « les traits d'un même visage ».

Toutes les choses unies entre elles sont « toutes resplendissantes » comme l'indique la voix *off* dans les derniers mots du film. Les premières phrases du film faisaient référence à deux forces antagonistes qui s'affrontent, alors que les dernières phrases indiquent que l'on est passé « des ténèbres à la lumière ». La mort de Witt révèle l'immortalité du monde, un monde apaisé, lumineux et éblouissant. Présence et splendeur du monde dans l'ici de la contemplation qui abolit toute distance. Les trois derniers plans du film montrent successivement des enfants mélanésien dans une pirogue, des oiseaux multicolores, une plante poussant au milieu d'une

vaste étendue d'eau : les hommes, la faune et la flore comme variations qualitatives d'une seule et même beauté, expressions différentielles d'une même présence. La première image du film, celle du crocodile, évoque la violence à l'œuvre dans le monde, dont la guerre menée par l'homme est un aspect, celui de l'action qui instrumentalise et détruit la nature. Le cheminement du film va progressivement « des ténèbres à la lumière ». À l'image inaugurale du crocodile répond la fragilité de la plante qui conclut le film, fragilité mais aussi résistance de cette vie qui persiste au milieu de la vaste étendue aquatique. C'est dans ce tout petit fragment de nature que se concentre le tout du monde. L'action s'est dissoute dans le non-agir qui se donne dans la pure présence. Plus rien à faire, plus rien à dire, mais tout à contempler, sans écart ni distance dans la pure résonance du monde à lui-même.

PASCAL COUTÉ
UNIVERSITÉ DE CAEN BASSE-NORMANDIE